

BARBARA BOURCHENIN

Université Bordeaux Montaigne

## Fictions et lectures empathiques dans l'œuvre fantomatique de Sophie Calle

### Résumé

Souvent discréditée dans son lien au *pathos*, au sensible et à l'affect, l'empathie est une notion qui parcourt pourtant l'œuvre de chercheurs éminents en histoire de l'art. C'est le cas du travail d'Aby Warburg, depuis sa thèse sur Botticelli et la mythologie jusqu'à l'entreprise du *Bilderatlas Mnemosyne*. La remarque préliminaire des *Essais florentins* est un « programme théorique » au long cours dont le troisième paragraphe mentionne la nécessaire « aptitude empathique » de l'historien et de l'amateur d'art. Depuis l'œuvre de Sophie Calle – à la fois plasticienne et littéraire – cette contribution réfléchit à la manière dont les dispositifs plastiques qui mettent en jeu des fantômes *fictionnent* une lecture empathique. Nous montrerons comment Sophie Calle crée des situations fictionnelles génératrices d'empathie ou reposant sur l'empathie, qui réhabilitent un paradigme de lecture mantique (divinatoire) des œuvres. L'expérience de l'absence et la lecture des traces deviennent des présages, réactivant des théories de lecture indiciaires où l'empathie devient le moteur du sens.

**Mots-clés :** empathie, fantôme, Sophie Calle, fiction, mantique, lecture

### Abstract

Often discredited, empathy – linked to pathos, sensibility and affect – is a notion that nevertheless runs through the work of eminent researchers in art history. Such is the case of A. Warburg's work, from his thesis on Botticelli and mythology to the *Bilderatlas Mnemosyne*. The preliminary remark of the *Florentine Essays* is a long-running “theoretical program”, the third paragraph of which mentions the necessary “empathetic aptitude” of the art historian and art lover. From the

perspective of Sophie Calle's work – which is both visual and literary – this contribution examines the way in which art works that bring ghosts into play fictionalize an empathetic reading. We show how Sophie Calle creates fictional situations that generate empathy or rely on empathy, rehabilitating a paradigm of mantic (divinatory) reading. The experience of absence and the reading of traces become omens, reactivating theories of indexical reading in which empathy becomes the driving force behind meaning.

**Keywords:** empathy, ghost, Sophie Calle, fiction, mantic, reading

### **En guise d'introduction : trois histoires de fantômes**

Les fantômes hantent la pratique de Sophie Calle. En 1989 et 1991, le musée d'Art moderne de la ville de Paris et le musée d'Art moderne de New York prêtent de manière temporaire certains de leurs tableaux à d'autres institutions. L'artiste profite alors de cette vacance pour interroger les conservatrices, gardiens, agentes du musée et leur demander de décrire (verbalement et graphiquement, par des descriptions écrites et dessinées) ces œuvres absentes : « Cinq tableaux de Magritte, Modigliani, De Chirico, Seurat, Hopper ayant été temporairement prêtés ou retirés, devant leurs emplacements laissés vides, j'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me les décrire et de me les dessiner. J'ai remplacé les tableaux manquants par ces souvenirs » (Calle 2013, 17). Cette série est intitulée *Fantômes* dans l'ouvrage édité chez Actes Sud.

En 1990, des tableaux sont volés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston. Le musée laisse vides les espaces auparavant occupés par les tableaux. De la même manière qu'à Paris, Calle photographie et fixe l'image de ces absences involontaires. Lorsque les cadres vides de certains tableaux sont réinstallés (en 1994) pour signaler l'absence, elle recueille une nouvelle fois les impressions des permanents et visiteurs du musée, ce qu'ils ont « vu pour la dernière fois » (du titre de la série *Last Seen*). Prêtés ou disparus, les tableaux absents laissent occupées leurs places matérielles au mur. Le souvenir de leur présence hante leurs spectateurs désœuvrés : « Le 18 mars 1990, six tableaux de Rembrandt, Manet, Flinck et Vermeer, cinq dessins de Degas, un vase et un aigle napoléonien furent dérobés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston. Les cadres des peintures de Vermeer, de Flinck et de Rembrandt avaient été abandonnés sur place. En

1994, après restauration, ils furent à nouveau accrochés à l'emplacement qui leur revenait, délimitant ainsi l'absence. J'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et aux autres permanents du musée, ainsi qu'aux visiteurs, de me dire ce qu'ils voyaient à l'intérieur des cadres » (Calle 2013, 141).

Plus récemment, en 2022, l'exposition « Les fantômes d'Orsay » retrace le retour de Calle dans la gare d'Orsay et son hôtel déserté, lieux à l'abandon qu'elle investit clandestinement en 1978. Installée dans la chambre 501 (aujourd'hui disparue), l'artiste expérimente un temps suspendu ; elle récolte et photographie les indices des êtres de passages (documents, objets, traces, adresses, fiches-clients, etc.).

1978. Derniers jours de l'année. J'étais de retour en France à Paris et je me promenais sur les quais de la Seine. À la hauteur de l'ancienne gare d'Orsay, j'ai remarqué une toute petite porte en bois. Instinctivement, par habitude aussi, je l'ai poussée. Elle a cédé. Un escalier monumental, cinq étages, une salle de bal, des cuisines, de longs corridors desservant plus de deux cent cinquante chambres. Le Grand Hôtel Palais d'Orsay, désaffecté depuis cinq ans. Au mois de février 1979, je suis partie suivre les pas d'un inconnu à Venise. Puis, du 1er au 9 avril, j'ai invité des inconnus à dormir dans mon lit. C'est seulement le 24 avril que j'ai noté dans mon agenda : *Hôtel Orsay renouer.* (Calle 2022, non paginé)

Les « histoires de fantômes » qui ponctuent le travail de Calle apparaissent comme des hantises fertiles et propices à l'interrogation d'une empathie à l'œuvre dans ses dispositifs plastiques. Ici, il ne s'agit pas de fantômes d'hommes et femmes (bien que ceux de sa mère ou de son père la hantent pareillement), mais bien plutôt d'œuvres et de lieux *absents* et *absentés*, qui occupent la mémoire des spectateurs, des spectatrices et des usagers des lieux. Dans *L'Art caméléon*, au chapitre « F comme Fantôme », Anne Sauvageot explique que « [l]es *Fantômes* (1989-1991) de Sophie Calle ont pour mission – comme tout fantôme qui se respecte – de réintroduire de la présence au cœur de l'absence » (2007, 49). Au-delà de cette invocation, les fantômes existent pour activer l'empathie : ils invitent littéralement à se mettre à la place de l'autre, à expérimenter le vide. Aussi, nous demanderons-nous comment Calle parvient à mettre en scène l'empathie ; comment les agencements proposés (narratif, d'enquête, photographique, etc.)

fictionnent-ils une lecture empathique (représentée et en réception) ? À ce questionnement principal s'ajoutent des interrogations au long cours et transversales (déjà présentes dans les séries sur les aveugles, autre personnage qui peuple le paysage créatif de Calle) : que voit-on ? Comment le voit-on ? Prend-on le temps de le (perce)voir ? Comment accède-t-on au régime du visible et de l'existant ? Face à l'absence, et aux fantômes qui habitent les œuvres de Calle, les spectateurs apprennent à régénérer leur rapport à l'œuvre et aux choses, à renouveler la manière dont ils lisent et interprètent les œuvres et le monde. Ce renouvellement intervient à un moment de crise du regard. Aussi, restaurer une lecture empathique des œuvres revient-il à questionner, de manière plus générale, le *voir*. D'un point de vue philosophique, il convient de se demander comment réhabiliter l'empathie – et l'expérience ou la lecture des œuvres – comme connaissance. Comment faire de l'empathie une condition *sine qua non* des théories de lecture des œuvres d'art ?

L'hypothèse principale de ce texte est la suivante : chez Calle, les fictions empathiques réhabilitent un paradigme de lecture mantique – divinatoire – des œuvres. L'expérience de l'absence (*via* les fantômes) et la lecture des traces réactivent une théorie de lecture indiciaire,<sup>1</sup> où l'empathie devient le moteur du sens.

### **Dispositifs photo-textuels : agencer l'empathie**

Pour Jean-Louis Baudry, le dispositif ne se définit pas comme un simple appareillage, mais comme une « projection » ; dans le dispositif, « le sujet à qui s'adresse la projection est inclus » (1978, 31). Chez Calle, le dispositif empathique est avant tout un dispositif photographique complexe, dans lequel le spectateur et la spectatrice sont inclus. Pour le dire autrement, le dispositif est à la fois l'appareil, l'image et la personne spectatrice : la focale est comme dédoublée, entre l'instrument de prise de vue et le regard du spectateur (deuxième optique du dispositif). La définition que donne Baudry du dispositif découle de réflexions sur le cinéma. Elle peut néanmoins être transposée au médium photographique chez Calle : le dispositif empathique serait ici un appareil de la « capture » et dans

---

1 À ce sujet, et pour compléter la bibliographie, voir les réflexions de Muriel Pic depuis les travaux de Carlo Ginzburg. Cette hypothèse est en effet tributaire de la réactualisation par Muriel Pic de la réflexion de Ginzburg sur le paradigme indiciaire.

lequel le sujet à qui s'adresse la capture est inclus. Dans la série photographique de 1994, au musée Isabella Stewart Gardner, la présence des cadres vides réinstallés dans l'espace d'exposition donne à voir un dispositif de regard spécifique, qui matérialise le vide et invite le spectateur à s'agencer devant lui. De fait, le point de vue photographique de Calle est différent des autres séries puisqu'elle décide de photographier les spectateurs et spectatrices devant ces cadres vides (chose qu'elle n'avait pas faite pour les précédentes séries de *Last Seen*). La complexité du dispositif tient ainsi au fait qu'il met en abyme une situation de lecture empathique : la lecture que les spectateurs font des œuvres disparues, mais aussi celle qu'ils font de ces photographies de spectateurs confrontés à des œuvres disparues. Les séries *Fantômes* ou *Last Seen* sont donc des dispositifs empathiques de lecture et d'exposition à la puissance deux.

Dans l'exercice de contemplation, la difficulté à ressentir de l'empathie tient principalement à l'inorganicité de l'objet et à l'incapacité du sujet à se projeter dans celui-ci. Calle fait d'ailleurs plusieurs fois état de ces échecs empathiques. Ainsi, à propos du tableau de Georges-Pierre Seurat, *Honfleur, un soir, embouchure de la Seine* (1886), Calle glane la description suivante : « Je n'ai aucun souvenir de ce tableau, de ce que c'était, ni à quoi il ressemblait » (2013, 45). À propos du tableau de Charles Gleyre, *Le Major Davel* (1850), qui fut partiellement détruit par le feu à la suite d'un acte de vandalisme, la critique se fait sévère, dénotant une expérience esthétique manquée : « C'était une peinture assez quelconque, elle ne cassait pas des briques » (Calle 2013, 120). Même constat pour un tableau de Picasso, *Tête* (1928), dérobé dans la galerie Richard Gray (*R G Gallery*) à Chicago en 1994 : « C'était plat. Aucune qualité humaine. Pourtant, je suis sûre que c'était une femme » (Calle 2013, 128). Le dispositif empathique n'est pas un dispositif communicationnel ; il s'autorise à ne pas être performant. Avant tout, il existe pour réincarner l'écran et la distance qui existe *de facto* dans toute réception d'œuvre. L'artiste retranscrit donc les échecs de lecture et de compréhension des œuvres (qui tiennent aussi à des échecs mémoriels dans *Fantômes*), au même titre que les situations où l'empathie advient. Dans *Fantômes*, un spectateur note à propos d'un dessin de Degas (*Jockey à cheval, vu de dos, et deux chevaux*, vers 1868) : « Vous pouviez voir son dos et pourtant, ce n'était pas juste un dos tourné, c'était un dos en mouvement » (Calle 2013, 102). Le motif du personnage représenté dos tourné tient lieu d'admoniteur ; le mouvement ressenti par le spectateur n'est pas simplement représenté, il est surtout incarné et ressenti par celui-ci, vécu dans son corps. Aussi, le motif du *personnage de dos* revient

très souvent dans l'œuvre de Calle. La photographe peuple ses photographies de personnages anonymes, en plein exercice de regard, dans lesquels le regardeur de ses œuvres peut non seulement se projeter, mais aussi, par analogie, auxquels il peut se connecter et s'identifier. Plusieurs témoignages recueillis vont en ce sens :

Et pour une raison inexplicable, j'ai la sensation que ce cadre me regarde. [...] Je vois quelque chose d'étrange, un tableau qui montre mon image dans un miroir. [...] Je me vois, moi, pile au centre de ce cadre splendide, avec un rayon de soleil sur l'épaule gauche. C'est un peu narcissique mais je ne peux m'empêcher de m'imaginer comme un personnage, et le Zurbaran s'y reflétant, je me vois comme le compagnon moderne, et un peu las, de ce vieux prêtre en rouge. [...] Ce que l'on voit c'est soi. (Calle 2013, 146-153)

Pour approcher l'empathie, cette voie de l'anthropologie de la ressemblance est nécessaire, mais insuffisante. Avec Georges Didi-Huberman, il s'agit plutôt de penser une empathie qui irait au-delà d'une simple inter-subjectivité.<sup>2</sup> L'empathie, c'est être *dans* les choses (de *Einfühlung*, « sentir dedans » ou « se sentir dedans ») : l'inter-connexion doit être pensée au-delà de la notion de sujet et de la dialectique sujet / objet. Le « mouvement » du dos ressenti par la spectatrice de l'œuvre de Degas ne relève pas d'un simple exercice de projection, mais plus profondément, d'une *empathie énergétique*. Le dispositif n'est donc pas seulement lié au médium photographique, mais aussi au spectateur qui devient lui-même un dispositif à part entière : un dispositif dans le dispositif. Aussi, au-delà d'une simple machine de vision, le dispositif chez Calle s'apparente-il peut-être à un agencement, au sens deleuzien du terme : « Un agencement est une connexion relativement stable entre des termes hétérogènes qui comportent, pourtant, des lignes de déterritorialisation grâce auxquelles du neuf peut se produire entre ces termes » (David-Ménard 2008, 44). Chez Calle, le dispositif s'expérimente comme une articulation d'agencements : entre le public, les photographies, les spectateurs photographiés, les espaces vides, mais aussi les livres qu'elle édite chez Actes Sud. Plus que de simples mises en scène de l'empathie, l'artiste propose donc des fictions empathiques, dans lesquelles les moments de verbalisation (écrite, orale ou dessinée) et le « photo-textuel » (Nachtergaeel 2006) en-

---

2 Voir Didi-Huberman 2013, 2023.

clenchent un processus mémoriel, de survivance de l'image disparue. Cet appel à la mémoire rend compte d'une manière de *faire fiction* et d'*agencer* l'empathie.

### **D'un dispositif matériel de capture photographique à une capacité cynégétique de capture du sens**

Dans les trois séries abordées, les dispositifs photographiques tiennent en quelque sorte lieu de médiation pour expliquer l'absence des œuvres. Aussi, nous demandons-nous si la médiation, dans son acception générale, ne tient pas lieu de capture du spectateur ?<sup>3</sup> Cette notion de capture, déjà évoquée à propos du dispositif photographique, peut être mise en perspective avec un modèle de lecture cynégétique des choses. L'adjectif « cynégétique » renvoie à ce qui concerne la chasse, à l'art de l'affût, aux ruses qui servent à saisir un objet. Les fictions de Calle, et les lectures qu'elles engendrent sont des médiations, des dispositifs de capture, au sens que Giorgio Agamben donne au *dispositif* : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (2007, 31).

Faire du modèle cynégétique un modèle anthropologique de lecture des œuvres permet de penser la lecture iconologique comme « consistant à remonter depuis des données expérimentales apparemment négligeables jusqu'à une réalité complexe » (Pic 2013, 249). L'absence des œuvres dans les musées apparaît en premier lieu comme un non-événement, une non-expérience. Calle renverse cette prétendue situation d'insignifiance en un moment d'expérience à part entière. La disparition des tableaux, le délabrement, puis la disparition totale de l'Hôtel d'Orsay deviennent alors des moments propices à un « investissement affectif de la catégorie du déclassé » (Pic 2013, 253) : les restes des œuvres ou les ruines des lieux étant les témoins de ce déclassement. Face à ces fantômes, l'empathie se mue en « sympathie », du grec *συμπαθεία* : « participation à la souffrance d'autrui ». <sup>4</sup> Selon Muriel Pic, il faut bien « envisager la souffrance inhérente à toute empathie exercée dans le but de faire mémoire » (2013, 256). Ainsi, à propos de *Portrait d'un couple* de Rembrandt (1633), une spectatrice se

---

3 Voir à ce sujet les travaux de Jérôme Glicenstein (2009).

4 Voir <https://www.cnrtl.fr/etymologie/sympathie> [18/10/24].

rappelle qu'« on disait que l'enfant était mort, c'est pourquoi ils l'avaient enlevé, et à la place Rembrandt a peint une chaise. Je venais d'avoir un enfant quand j'ai entendu cette histoire, alors j'allais dans cette pièce lorsqu'il n'y avait personne. C'était comme d'être assise avec eux. C'étaient des amis. De bons amis qui venaient de subir une perte » (Calle 2013, 76). La sympathie s'entend aussi souvent comme une marque de familiarité : « C'est un tableau lumineux, qui faisait partie de la première exposition du musée en 1929. C'est un vieil ami. Il me rend nostalgique » (Calle 2013, 48), dit un spectateur à propos du tableau de Georges-Pierre Seurat, *Honfleur, un soir, embouchure de la Seine* (1886). Ou encore, à propos du tableau de Charles Gleyre, *Le Major Davel* (1850) : « Pendant dix ans, je l'ai vu quasiment chaque jour. J'avais avec lui un lien de familiarité » (Calle 2013, 118). La lecture empathique implique ici une habitude, la répétition d'une expérience qui permet d'« exprimer la chose comme elle est ».<sup>5</sup> Car selon Pic, « tel serait le pouvoir cognitif de l'empathie, impliquant de ne pas chercher à en finir, de ne pas vouloir à tout prix statuer raisonnablement sur un événement, autrement dit, pour utiliser la métaphore de la chasse : de ne pas tuer sa proie » (2013, 254). Les œuvres qui s'absentent, pour une raison ou une autre, ne sont pas un événement sur lequel Calle souhaite *statuer raisonnablement*. L'empathie comme capture cynégétique ne cherche pas à anéantir l'œuvre en tant que proie (il ne s'agit pas d'en finir avec elle une bonne fois pour toutes) ; elle propose au contraire de reconduire indéfiniment l'expérience de l'affût (expérience perceptive et attentionnelle du presque rien, de l'imperceptible persistant). Par ailleurs, le « chasseur d'indices » devient à son tour, par renversement des agentivités, la proie de l'œuvre. En témoigne le récit de ce visiteur à propos du tableau absent de Georges-Pierre Seurat, *Honfleur, un soir, embouchure de la Seine* (1886) : « Ce n'est définitivement pas un de mes préférés. Très ennuyeux. Mon pire cauchemar serait d'être bloqué dans ce tableau pour un week-end interminable » (Calle 2013, 48). Être bloqué dans le tableau, être capturé par lui, c'est être devenu la proie de la lecture empathique, dans un renversement perspectiviste. On touche ici à ce que Didi-Huberman, à la suite de Binswanger et Warburg, nomme la « connaissance impliquée » ou « connaissance par intrication » ou « incorporation » :

---

5 L'expression flaubertienne est rendue célèbre par Ludwig Binswanger (1970, 55) et reprise par Georges Didi-Huberman (2002) et Muriel Pic (2013).



« Exprimer une chose comme elle est », ce n'est pas dire sa vérité depuis une hauteur conceptuelle assurée dans son jugement. C'est se fondre empathiquement dans le mode d'expression propre à la chose, son *style d'être*. C'est se faire le « phasme » de la chose. C'est pénétrer la chose pour « se pénétrer » d'elle [...]. C'est donc se risquer à ne plus en sortir (à ne plus s'en sortir). La connaissance par intrication est connaissance par les gouffres, voyage sans fin dans le monde des choses, conscience aiguë d'y être impliqué, désir profond d'une vie dans ces plis. (Didi-Huberman 2002, 399)

Au contact des œuvres (ou de leur fantôme), le spectateur impliqué dans le dispositif empathique chez Calle se constitue en « phasme » de l'œuvre : il devient lui-même fantôme (l'étymologie du phasme renvoyant explicitement au grec *φασμα*, « fantôme »).

### **Fictions fantomatiques et présages : le temps de l'empathie**

Pour Pic, il n'y a « pas de connaissance du passé sans empathie » (2013, 247). C'est également ce qu'exprime un spectateur du tableau de Charles Gleyre lorsqu'il dit : « Sa chance est d'avoir brûlé. Il faut qu'une chose s'absente pour nous faire courir » (Calle 2013, 117). La course métaphorise une quête : celle de la connaissance, d'un savoir dérobé avec l'absence de l'œuvre. L'empathie est une « forme de transfert affectif *in absentia* » (Gefen et Vouilloux 2013, 6). De fait, les dispositifs fantomatiques chez Calle appellent une « appréhension achronologique du temps » (Pic 2013, 261). Pour Pic, « l'empathie qui accompagne le déchiffrement des traces et des présages occasionne donc une expérience subjective et nostalgique de l'abolition du temps [...] » (2013, 262). Cette idée est particulièrement présente dans l'exposition « Les fantômes d'Orsay » et l'édition qui en a découlé.

Dans le catalogue *L'Ascenseur occupe la 501*, Calle rend compte d'une exposition construite à deux voix : la sienne et celle de Jean-Paul Demoule, professeur de protohistoire européenne. L'universitaire et archéologue porte une voix rationnelle. Il dissèque ainsi les lieux, les objets et les documents en leur apportant des descriptions précises et anthropologiques. Littéralement superposée à cette première lecture, celle de Calle, en bleu dans le catalogue, adopte un ton bien

plus énigmatique et spéculatif. Les hypothèses d'analyse formulées sous forme de questions successives relèvent d'un registre parodique : Calle prend la voix d'une archéologue du futur, qui découvre ce musée et son histoire. Loin du registre didactique de Demoule, les textes s'apparentent davantage à des billets de divination qu'à des descriptions techniques.

Il a été retrouvé dans un bâtiment abandonné de nombreux petits papiers portant une requête à un mystérieux esprit appelé Oddo (ou Addo). [...] Si l'on a pu recueillir beaucoup de ces vœux écrits à l'encre rouge, on n'a retrouvé en revanche aucun ex-voto proprement dit, ni de remerciements à son esprit. [...] En tout cas, le bâtiment paraît avoir été finalement abandonné, peut-être en désespoir de cause, et Oddo avoir disparu, sans que l'on sache si son culte a survécu quelque part, ou pas [...]. Qu'a-t-il bien pu se passer dans cette chambre manifestement ravagée par une catastrophe, naturelle, humaine ou surnaturelle ? En effet, des morceaux du plafond parsèment les tapis, la literie a été arrachée au matelas, des papiers déchirés traînent au milieu de débris épars, une chaise est abandonnée au milieu de la pièce, un objet informe a été projeté contre le mur, les tentures sont en lambeaux. Scène de crime ? Implacable mais infructueuse perquisition policière ? Déchaînement d'un esprit malin ? Effet indirect d'un bombardement proche ? Oddo était-il visé ? (Calle 2022, non paginé)

En ce sens, le modèle cynégétique est également, historiquement, un modèle mantique de lecture : l'empathie se fait *présage*. Pour Pic, « [...] l'empathie est alors le gage d'une extraordinaire faculté d'être présent à ce qui n'a pas été vécu : un possible du passé comme de l'avenir » (2013, 247). Les fictions fantomatiques chez Calle ont ce pouvoir : le spectateur est rendu présent à une expérience esthétique et artistique qu'il n'a pas vécue (ou dont il n'a pas souvenir qu'il l'a vécue). Cette expérience empathique s'apparente aussi à un présage dans le sens où elle projette une expérience possible à venir. Ce va-et-vient, ou plutôt cette imbrication entre passé, présent et futur, est particulièrement sensible dans le travail que Calle mène avec Demoule au musée d'Orsay. Dans l'ouvrage publié chez Actes Sud, trois temporalités textuelles coexistent : le texte en noir qui renvoie au présent (Calle narratrice), le texte en gris qui renvoie au passé (Demoule,

archéologue des vestiges de l'expérience de 1978-1979), et le texte en bleu qui renvoie au futur (Calle archéologue d'un futur lointain, qui découvrirait des objets et traces étranges et étranges). La lecture empathique est un présage, au sens mantique d'une divination conjecturale (fondée raisonnablement sur l'interprétation d'indices). La dimension divinatoire est explicite à plusieurs reprises chez Calle. Elle peut apparaître de manière thématique : « J'ai des visions. Je vois Le Concert. Lors des visites guidées, je le désigne : Voici Le Concert. Mais il n'y a rien que ma frustration » (Calle 2013, 146). Bien qu'il soit plutôt question de divination inspirée ici, les visions répétées, et l'anaphore du verbe *voir* évoquent une vision comme remémoration ou présage. À propos de *La Tempête sur la mer de Galilée* (1633), de Rembrandt Harmensz Van Rijn, un spectateur dira « Je vois un espace sacré » (Calle 2013, 165). Le cadre prend la valeur d'un *templum*, d'un espace qui délimite l'interprétation du présage dans les pratiques divinatoires. Enfin, dans *Last Seen*, Calle demande à la voyante Maud Kristen ce qu'elle voit dans ces cadres vides. Sa réponse est la suivante :

Des fantômes occupent le cadre, comme si ce vol avait libéré les personnages, leur avait permis de quitter cette représentation figée tout en demeurant dans les lieux. Je les ressens plus présents dans leur absence. Le regard des visiteurs les retenait. Ils peuvent maintenant se balader dans le musée, ils ont cette liberté physique qu'on a dans l'obscurité, ce plaisir de mener sa vie sans être vu... Comprenez-moi, même si la toile a brûlé, la femme qui a servi de modèle n'est pas défigurée. C'est comme si, dépouillée de son corps, elle s'était ensuite dépouillée de son image. Ce que je vois dans cette ouverture est vivant et joyeux. (Calle 2013, 167)

Cet appel à la voyance, s'il revêt explicitement une dimension parodique, n'en est pas moins symptomatique chez l'artiste de la recherche perpétuelle d'une *lecture autre*. La divination n'a pas ici de valeur prédictive ; elle intervient pour faire signe vers un autre mode de lecture, un paradigme empathique où les fictions sont autant d'ouvertures possibles du sens. « Reconnaître aux images le pouvoir de l'empathie, ce n'est pas seulement ouvrir le voir et incorporer l'objet : c'est aussi – ultime conséquence théorique – ouvrir le sujet » (Didi-Huberman 2013, 412). L'absence des œuvres ouvre une situation achronologique et divinatoire où les fantômes fictifs activent la lecture empathique.

## Conclusion

Si la notion d'empathie apparaît fréquemment dans les études en littérature ou en arts visuels consacrées à Sophie Calle (Sauvageot 2007 ; Nachtergael 2006, 2010), elle ne fait jamais l'objet d'un développement à part entière. On retiendra néanmoins l'expression d'« impuissance empathique » formulée par Gérard Grugeau (2015) à l'égard des spectateurs pris dans les dispositifs de l'artiste. Mais en rester à une idée d'impuissance empathique ne rend pas compte de la complexité des dispositifs fictionnels chez l'artiste. Ceux-ci ne jouent pas uniquement sur des effets déceptifs : ils sont créateurs de l'*anima* des œuvres, de leur(s) *phasme(s)*. Les fictions et lectures empathiques chez Calle viennent animer l'inanimé, insuffler dans les œuvres inertes (et absentes) un souffle de présence (même fantomatique) et de sens. Elles incarnent les théories de l'incorporation imaginaire. Plutôt que la distance herméneutique, Calle choisit la voie du présage et de l'imaginaire parfois loufoque (en témoignent les considérations anthropologico-parodiques au sujet d'Oddo) pour interroger l'empathie et les mécanismes d'interprétation des œuvres.

Par ailleurs, elle ne se contente pas de mettre en scène l'empathie, elle imagine des dispositifs qui transforment le spectateur en *phasme*. Ses pièces sont des engagements empathiques. Par incorporation empathique, le spectateur des œuvres se fait fantôme. Aussi, être en empathie avec le monde relève d'un nouveau modèle de connaissance qui fait écho à la réhabilitation d'un paradigme mantique (ou cynégétique, ou indiciaire) de lecture. Faire l'expérience empathique des œuvres, c'est s'exposer à leur hantise, accepter qu'elles fassent de vous un phasme. De fait, l'empathie n'est pas seulement un mouvement de sujet à objet, elle procède également par affectation du sujet par l'objet, par interconnexion réversible des affects.

Les sciences cognitives, en s'emparant de ces objets, ont participé à leur réhabilitation dans le champ de la connaissance. Jean-Marie Schaeffer encourage la revalorisation des émotions dans le champ interprétatif et cognitif de l'expérience. L'empathie, en tant que « méta-émotion » (Schaeffer 2015, 123) recèle une « dimension cognitive native ». Mais, pour penser philosophiquement l'empathie, il faut sortir du strict champ des neurosciences et revenir à l'étymologie du terme « interprétation » : « indication de l'avenir par un songe ». <sup>6</sup> Lire le monde, interpréter des œuvres, relève du *présage*. La lecture comme présage

---

<sup>6</sup> Voir <https://www.cnrtl.fr/etymologie/interpretation> [13/10/24].

réactive donc la part de désir et d'attente enjouée propres aux fictions fantomatiques chez Calle. L'entreprise artistique rejoint alors celle de Didi-Huberman (2013, 412) : il s'agit de reconnaître que les images et les œuvres sont elles aussi dotées d'empathie.

## Bibliographie

- Agamben Giorgio (2007) : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. par Martin Rueff, Paris : Payot & Rivages.
- Baudry Jean-Louis (1978) : *L'Effet cinéma*, Paris : Albatros.
- Binswanger Ludwig (1970) : *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne. Discours, parcours, et Freud*, trad. Roger Lewinter, Paris : Gallimard.
- Calle Sophie (2013) : *Fantômes*, Arles : Actes Sud.
- Calle Sophie et Jean-Paul Demoule (2022) : *L'Ascenseur occupe la 501*, Arles : Actes Sud.
- David-Ménard Monique (2008) : « Agencements deleuziens, dispositifs foucaaldiens », *Rue Descartes* 59/1, 43-55.
- Didi-Huberman Georges (2002) : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman Georges (2013) : « Hépatique empathie : l'affinité des incommensurables selon Aby Warburg », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 371-389.
- Didi-Huberman Georges (2023) : *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects, I*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Gefen Alexandre et Bernard Vouilloux (dir.) (2013) : *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann.
- Glicenstein Jérôme (2009) : *L'Art, une histoire d'expositions*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Grugeau Gérard (2015) : « Traces. Pour la dernière et la première fois de Sophie Calle », compte rendu, *24 images* 172, 56-58, <https://id.erudit.org/iderudit/78125ac> [15/07/2024].
- Nachtergaele Magali (2006) : « Sophie Calle, un théâtre d'ombres. Les mises en scène du moi et de l'absence », in Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dir.), *Intermédialités* 7, « Filer (Sophie Calle) », 139-150, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

- Nachtergaele Magali (2010) : « Photographie et machineries fictionnelles », *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs* 6, « Machines textuelles », <https://epistemocritique.org/photographie-et-machineries-fictionnelles/> [29/12/24].
- Pic Muriel (2013) : « W.G. Sebald et Gustave Flaubert : empathie, traces et présages dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 247-264.
- Sauvageot Anne (2007) : *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Schaeffer Jean-Marie (2015) : *L'Expérience esthétique*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais ».
- Warburg Aby ([2003] 2015) : *Essais florentins*, trad. par Sibylle Müller, Paris : Hazan.